

Сидоров А. А. Искусство книги. М., 1922. [Sidorov A. A. Iskustvo knigi. M., 1922.]

Успенский А. Вера Ермолаева и Николай Суетин: параллели и перпендикуляры [Электронный ресурс]. URL: <http://uspensky.narod.ru/ermolaeva-suetin.html> (дата обращения: 30.04.2015). [Uspenskij A. Vera Ermolaeva i Nikolaj Suetin: paralleli i perpendikulyary [Electronic resource]. URL: <http://uspensky.narod.ru/ermolaeva-suetin.html> (accessed: 30.04.2015)]

Штейнер Е. С. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920 гг. / оформ. Е. Поликашина. М., 2002. [Shtejner E. S. Avangard i postroenie novogo cheloveka. Iskustvo sovetsoj detskoj knigi 1920 gg. / oform. E. Polikashina. M., 2002.]

Lemmens A., Stommels S. Russian Artists and the Children's Book, 1890–1992. Nijmegen, 2009.

Rosenfeld A. Figuration versus abstraction in Soviet illustrated children's books, 1920–1930 // Defining Russian graphic arts: from Diaghilev to Stalin, 1898–1934 / ed. by A. Rosenfeld. New Brunswick, N. J., 1999. P. 166–197.

Статья поступила в редакцию 06.10.2015 г.

УДК 430(470.5) + 73.023.1

Е. П. Алексеев

«ГИПСОВЫЕ ЧАСОВЫЕ». СКУЛЬПТУРА УРАЛА 1930-х гг.: ПОИСК ПСИХОЛОГИЗМА

В статье рассматриваются скульптурные объекты: монументально-декоративные, парковые, а также «временные сооружения» агитационного характера, появившиеся на Урале в 1930-х гг. и объединенные мотивом «вооруженной охраны». Автор, отталкиваясь от призыва И. Д. Шадра сделать советскую скульптуру «образцом глубокого психологизма», анализирует, насколько удалось решить подобную задачу на практике. Крупные мастера эпохи добивались психологизма, выходя за установленные соцреалистические рамки, тем самым подчеркивая их отрицательную роль в развитии искусства. Но порой и художники-самоучки, не имевшие надлежащего профессионального уровня и искренне желавшие следовать нормам социалистического реализма, невольно демонстрировали в своих творениях своеобразный психологизм.

К л ю ч е в ы е с л о в а: советская скульптура 1930-х гг.; искусство Урала XX в.; соц-реализм; психологизм в искусстве; И. Д. Шадр; И. А. Камбаров.

«Наша эпоха — эпоха небывалых разворотов, эпоха прогрессивной техники и, прежде всего, человеческого геройства. Поэтому наша скульптура должна явиться образцом глубокого психологизма...» — писал Иван Шадр в начале 1930-х гг., призывая скульпторов создать памятник строящемуся социализму [Воронова, с. 122]. На Урале, как и по всей стране, устанавливаются памятники советским вождям (В. Ленину, И. Сталину, М. Калинин). Скромные по размерам и часто плохого качества (из гипса и цемента), они еще не определяют смысловые акценты городского пространства и не создают систему культурных ориентиров. Возможно, это происходит и потому, что официальные предписания стремились ограничить процесс творческого осмысления фигур конкретных, а тем более здравствующих политических деятелей, и, в основном, все ограничивалось

рамками привычного «чинопочитания». Скульпторам была нужна «большая тема», не только злободневная и важная для власти, но и обладающая потенциалом для художественных разработок, дающая простор для поиска новых форм и психологизма¹, о котором говорит И. Д. Шадр.

Основной задачей в монументальной скульптуре предвоенного десятилетия становится отражение «эпохи мускулов». Несомненно, стремительные темпы индустриализации Урала порождают в общественном сознании образ опорного края державы. Тема ударного труда напрямую связывается с темой оборонной мощи Красной армии и грядущей победоносной войной. Представители Общества русских скульпторов, предлагая отметить 10-летие РККА установкой памятников героям Гражданской войны, уточняют, что эти монументы не столько прославляют прошедший этап революционной борьбы, сколько мобилизуют новое поколение трудящихся для ее продолжения: «Эти памятники, поставленные на местах, прославленных подвигами и смертью тех безымянных героев, братья и сыновья которых сейчас пополняют ряды Красной Армии, будут им особенно дороги и поднимут в их сердцах дух доблести и желания дальнейших жертв за дело революции» [Художественная жизнь Советской России, с. 264–265].

Тема войны и труда — тема многогранная и художественно привлекательная, но в уральской скульптуре 1930-х гг. всё сводится, по сути, к одному мотиву «вооруженной охраны». Исследователь культуры сталинской эпохи В. З. Паперный пишет об особом отношении к *границам* как к особым невидимым, но необходимым рубежам между Добром и Злом, между строителями социализма и явными или тайными врагами, пытающимися проникнуть в ряды советских граждан и нанести удар в спину: «В культуре 2 (имеется в виду советская культура 1930-х гг. — Е. А.) повсюду возникают непреходимые границы. Строчки популярной в 30-е годы песни — “Эй, вратарь, готовься к бою, часовым ты поставлен у ворот, ты представь, что за тобою полоса пограничная идет” (у автора выделено подчеркиванием. — Е. А.) — довольно точно передают отношение культуры к границам» [Паперный, с. 78]. Незримые границы постоянно уточняются и меняются, порой кардинально, поэтому столь важно постоянно определять свое место, свой пост и сферу своего контроля. Роль бдительного часового должен играть каждый советский гражданин, независимо от возраста, пола и положения в обществе, к этому призывали не только средства массовой информации, но и многочисленные образцы литературы и искусства. Проницательный Ю. Н. Тынянов отразил эту атмосферу маниакальной подозрительности власти по отношению к «поданным» и надежду на «верных людей» в популярном у современников рассказе «Подпоручик Киж» (1930, экранизирован в 1934). Павел I «поставил на каждом форпосте крепких часовых, но не знал, верны ли они, и не знал, кого нужно опасаться. Кругом была измена и пустота», измученный неясными страхами самодержец мечтает: «Как кстати был бы теперь человек, который в нужное время крикнул

¹ Психологизм (от греч. ψυχή ‘душа’ и λόγος ‘понятие’, ‘слово’) — способ изображения душевной жизни человека в художественном произведении: воссоздание внутренней жизни персонажа, ее динамики, смены душевных состояний, анализ свойств личности героя.

бы «караул» под окном» — параллели с предвоенным советским десятилетием кажутся очевидными.

В культуре складывается образ «недремлющей стражи» — бдительных дозорных, неустрашимых часовых, защищающих и одновременно контролирующих установленную границу, заявленное пространство. Они в любой момент готовы отразить и уничтожить врага, как внешнего, так и внутреннего. Отсюда в новых скульптурных формах чувствуется не только демонстрация мощи, но и определенная «скрытность». Скульптурные группы размещаются на фасадах и фронтонах общественных зданий, на набережной и в парках, но часто не бросаются в глаза, а порой совсем незаметны. Эта «скрытность» проявляется в невыразительности и трафаретности образов, доведенных до уровня архитектурного декора.

Многие крупные архитектурные объекты Урала 1930-х гг. рождались в рамках эстетики конструктивизма, но в ходе строительства трансформировались в пресловутый «сталинский ампир». Поэтому скульптурное «убранство» часто возникало в последний момент, волею заказчиков и администрации. Скульпторам приходилось импровизировать, тем более, что сроки выполнения работ были предельно сжатыми. Как писал московский искусствовед М. П. Сокольников, «один фронтон бригада Камбарова² должна была выполнить в десять дней, фигуры для набережной сделаны в полтора месяца» [Сокольников, с. 16]. Мастерам приходилось прибегать к дешевым технологиям: деревянный каркас наполнялся цементным раствором с размельченной асбестовой крошкой, и лепка производилась на месте. Уже через несколько лет выполненное в подобной технике творение начинало разрушаться [см.: Алексеев, Черепов, Ярков, с. 52]. Но в глазах обывателей подобный процесс «расстановки часовых» уже на готовых объектах и даже заметная случайность в выборе места казалась оправданной самой символикой образов.

Скульптурные формы на фасаде Окружного дома офицеров в Свердловске (1938–1940, арх. В. В. Емельянов, скульптор И. А. Камбаров) образуют плотную массу с ясной симметричной структурой: центрального красноармейца с винтовкой дублируют два подобных, стоящих чуть сзади (этот образ пограничного наряда или «часового в трех лицах» нередко встречается в плакатной графике). Вся троица фланкируется артиллерийскими орудиями, напоминающими отечественные 76-миллиметровые пушки (образца 1927 г.), и коленопреклоненными бойцами РККА с пулеметами системы Максима. Орудийные и пулеметные щиты придают всей группе вид максимальной сплоченности и защищенности, словно бы цементные красноармейцы заняли круговую оборону и готовы сражаться до конца. Ощущение круговой обороны рождается у зрителя благодаря скругленному портику Дома офицеров и полукруглой нише, «ощетинившейся» декоративным рустом, на фоне которой выставлена скульптурная группа (ил. 1).

Иначе решается рельеф на фронтоне здания Управления НКВД в Свердловске (1930-е гг., арх. Г. А. Голубев, скульптор И. А. Камбаров). Герб Советского

² Илья Алексеевич Камбаров (1879–1958). Скульптор. Учился в Саратове в Боголюбовском училище рисования у скульптора Волконского (1901–1904), в Петербурге в студии Д. Н. Кардовского и в Академии художеств у Г. Р. Залемана (1907–1910). С 1918 г. работал в Екатеринбурге.

Союза в центре композиции, фигуры рабочего с молотом и колхозницы со снопом пшеницы традиционны для официальных учреждений эпохи, своеобразие им придают скульптуры пограничников в засаде. В отличие от центрального рельефа с привычными и одновременно аморфными плакатными символами, объемные фигуры красноармейцев с винтовками наготове и с напряженными служебными собаками демонстрируют готовность к решительным действиям (ил. 2). Стоит отметить и двойственность в прочтении сюжета: с официальной стороны изображены воины, готовые защищать советскую родину, с другой — специфика карательного учреждения, размещенного в здании, не могла не привести современника к мысли, что перед ним конвойные «при исполнении».

Внушительный бетонный рельеф на тему боевой мощи Красной армии располагается на фронте Штаба Уральского военного округа (1937–1940, арх. и автор рельефа А. М. Дукельский³) и подчеркнуто грубовато играет роль вывески, все детали которой хорошо «читаются» зрителями. Военная тематика появляется и в сугубо мирных зданиях: гостиницах, общественных и учебных заведениях. Например, среди гипсовых барельефов на гостинице «Большой Урал» (1930, арх. С. Е. Захаров, В. И. Смирнов, скульптор Я. П. Зайцев) имеется композиция, иллюстрирующая военный эпизод: командир и красноармеец РККА на фоне советского танка.

Скульпторы, выполняя требования заказчиков, делают акцент на военную технику: самолеты, танки, артиллерийские орудия и пулеметы. Причем, художники то желают правдиво передать униформу красноармейцев, стремятся к фиксации конкретных моделей вооружения, то создают нелепые и далекие от правдоподобия образцы боевых механизмов.

Идеологи соцреализма одинаково резко осуждали буржуазный натурализм как «бесстрастное фиксирование реальности» и буржуазный формализм как «бессмысленную игру», «сознательное искажение явлений и фактов» [Горький]. Художников учили, что это вредные крайности, лишённые художественной силы и чуждые пролетарскому искусству. В представленных скульптурных объектах странным образом эти крайности объединяются. Есть и стремление создать ощущение бесстрастного документа с его фотографической точностью, и, одновременно, формалистический коллаж с реальными и фантастическими объектами. Так, на рельефе А. М. Дукельского (ил. 3) гордость советского авиастроения самолет АНТ-20 «Максим Горький»⁴ летит в сопровождении истребителей И-5 (автор использует конкретную фотографию 1935 г.) над так

³ Алексей Маркович Дукельский (1910–1938), уральский архитектор. В 1931 г. окончил Ленинградскую академию художеств по специальности «Архитектура». С 1933 г. в Уральском обществе современных архитекторов. Среди работ А. М. Дукельского в Свердловске — проект планировки ЦПКиО им. Маяковского; реконструкция особняка Расторгуева-Харитоновна под Дворец пионеров (в соавторстве с другими архитекторами); проект здания штаба Уральского военного округа; наружное оформление фасадов гостиницы «Большой Урал»; внутренняя отделка клуба строителей. В 1937 г. был репрессирован, в 1938 г. расстрелян.

⁴ АНТ-20 «Максим Горький» имел на крыльях шесть двигателей (еще два в тандемной установке располагались над фюзеляжем). В рельефе Дукельского у самолета на крыльях четыре двигателя, как у ТБ-3 (АНТ-6) — советского тяжелого бомбардировщика, похожего по силуэту на АНТ-20. Возможно, это связано с тем, что «Максим Горький» разбился в 1935 г., и при создании рельефа в конце 1930-х гг. автор сознательно пошел на подобное искажение.

и не построенным Дворцом Советов и фантастическими танками. Плакатная чрезмерность кажется автору оправданной: гигантский самолет, грандиозный Дворец Советов (огромное многоярусное здание с обилием колонн, увенчанное статуей В. И. Ленина, проектная высота всего сооружения 495 м), огромные танки — настоящий гимн военной мощи СССР.

При этом автор стремится к изяществу ар-деко — явлению, причудливо вписавшемуся в советскую художественную эстетику 1930-х гг.: ромбовидные формы танков кажутся ему предпочтительнее, нежели силуэт реального советского пятибашенного танка-гиганта Т-35 (вес 50 т, высота 3,4 м). Возникший благодаря авторской фантазии образец имеет выразительно-рельефные детали: гусеницы с катками, лестницы, заклепки на броне и сложные по форме башни. Наложение силуэтов бронированных гигантов создает динамический ритм, расходящиеся веером от основания Дворца Советов рельефные лучи объединяют всю композицию, а дым от дружного залпа танковых пушек образует декоративные облака.

Возникает причудливая смесь академических традиций и приемов ар-деко, плакатной описательности и сюрреалистичности образов, тяга к реалистической точности и к орнаментальности.

Можно говорить и о тяге к созданию специфичной геральдической композиции, в которой уместны как реально существующие предметы, так и вымышленные, заимствованные из иных культур и предложенные конкретным автором. Геральдичность эта возникает, судя по всему, бессознательно, из желания создать ясную и в то же время привлекательную формулу из разнородных символов и архетипов. Этот неосознанный коллективный процесс замены (подмены) традиционных архетипов, частично управляемый, частично спонтанный, продолжался все первые десятилетия советской эпохи. Отсюда и разнообразные композиции с основными государственными символами: серпом, молотом, пятиконечной звездой. В 1920–1930-е гг. встречается немало своеобразных неканонических комбинаций, которые, в основном, принимались властью. Вполне уместная в плакатах, графических композициях и декоративных рельефах геральдика подчиняет себе и круглую скульптуру, которая неожиданно теряет ощущение трехмерности и внутренней динамики, превращаясь в плоскостную и аморфную массу.

Скульптура сама по себе ассоциируется в традиционной культуре со стражником, божеством, охраняющим что-либо или не пускающим куда-либо. И языческие идола, и мелкая пластика, и орнаментальные рельефы выполняли в древних культурах функцию оберега. Советский часовой напрямую связан с архетипом духа-стража, богатыря, Цербера, но лишен сакральности, связанной с иконографической выразительностью, и яркой индивидуальности, характеристики, превращаясь в некий дорожный знак «Проезд запрещен» или «Опасно!». Знаменитая скульптура Леонида Шервуда «Часовой» (1933, гипс, ГТГ), конечно, повлияла на популярность подобного типажа. Это произведение пластически выразительное — грандиозная шуба вкупе с шапкой-богатыркой создает ощущение былинной мощи. Подобная поэтизация стоящего на посту есть

у Н. Заболоцкого, строчка «Стоит, как башня, часовой» повторяется, а неподвижность стража символична:

А часовой стоит впотьмах
В шинели конусообразной,
Над ним звезды пожарик красный
И серп заветный в головах...

1927

Но большинство скульпторов невольно ориентировались на понятный графический знак, к примеру — на красноармейца с винтовкой на ордене «Красной Звезды» (1930, авторы В. К. Куприянов, В. В. Голенецкий).

В уральской скульптуре 1930-х гг., особенно в монументально-декоративной и парковой, заметна провинциальная вторичность и, как следствие этого, сниженность художественного уровня. Соцреализм как явление идеологическое изначально предполагал строгость и тщательную редакцию заданного «текста», но в провинции авторы и заказчики предъявляли не столь серьезные требования к художественной программе, пришедшей из центра. Именно поэтому сам «текст» оказывался не столь внятен и в пересказе обретал «просторечное выражение». В силу этого, в соцреалистические композиции стихийно прорывались «рудименты и атавизмы» традиционной культуры, а иногда оказывалась возможна и личная интерпретация заданной программы.

Большую свободу скульпторы могли проявить в создании временных агитационно-массовых сооружений на улицах и площадях. Агитационное искусство продолжает развивать практику Ленинского плана монументальной пропаганды, где главным показателем остается точное определение времени и места установки. Временный характер подобных произведений из фанеры и гипса теперь даже подчеркивается. *«Временность»* — уже определенная категория, определяющая качество продукта, акцент делается не на результат, порой довольно скромный, а на процесс создания и на настрой, сопровождающий этот процесс. Энтузиазм художников, не жалеющих сил на сооружение из некачественного дешевого бросового материала огромных внушительных форм, становится символом эпохи. Свердловский живописец Николай Сазонов вспоминает:

В начале тридцатых годов мы вновь, как и прежде, стали оформлять город к Первомайским и Октябрьским праздникам. Преобладали крупные монументальные формы: из фанеры, гипса, глины на площадях создавались громадные фигуры красногвардейцев, рабочих. <...> На площади 1905 года по проекту художника Л. Елтышева была сооружена гигантская трибуна. На семнадцатиметровой высоте скульптор И. Камбаров лепил из мокрого снега фигуру рабочего [Сазонов, с. 97].

Художник с восторгом рассказывает о том, как скульптор А. Ветров предложил комиссии по организации праздничных мероприятий украсить Площадь Труда фигурой шахтера из ледяных глыб.

И вот на площади Труда развернулось грандиозное по тем временам строительство. Работало свыше ста человек. Подвозили бревна, доски, с городского

пруда — глыбы льда. Были воздвигнуты леса. Лед пилили, тесали, выкраивая правильные кубы. <...> Поднимали глыбы с «Дубинушкой». Все делалось вручную, но с великим энтузиазмом. Льдины плотно укладывались, щели заливались водой, забивались снегом. Фигура росла на глазах. Когда она была в основном сложена в грубых квадратных формах, скульптор приступил к тщательной обработке. <...> Под ударами топора ваятеля фигура шахтера оживала. Через несколько дней на фоне сероватого зимнего неба четко вырисовывалась волевая голова шахтера. А потом появились и сильные мускулистые руки, державшие рычаг с высеченными на нем словами: «5 в 4»... [Там же].

То, что подобные монументальные скульптуры существовали недолго, никого не расстраивало, сооружения таяли или демонтировались, но оставалось убеждение, что они будут возникать и впредь бесчисленное количество раз, причем в разных местах города, заявляя о доминировании и контроле над данным пространством.

Стихийный авангард, пришедший в провинцию в период Гражданской войны, не торопится покидать сцену, тем более что власть относится к нему спокойно, ограничив его развитие рамками массовых мероприятий и оформительских задач. Эскизность, а порой плохо продуманный экспромт, и ремесленная грубоватость исполнения постепенно приведут к деградации подобного явления, к обыденной «оформилровке». Хотя в 1930-х гг. отдельные произведения кажутся неожиданно выразительными, подчеркнуто эклектичными и гротескными. В них еще сохраняется атмосфера революционных праздников с их тягой к импровизациям, экспериментальным и экспрессивным формам.

На Площади Народной мести в Свердловске, напротив печально знаменитого дома Ипатьева, в 1932 г. возникает целый комплекс объемных композиций из временных материалов (под руководством И. А. Камбарова). Скульптурные формы устанавливались на деревянных платформах, служивших трибунами, их размеры, судя по сохранившимся фотографиям, были внушительными. На одном сооружении представлена рельефная надпись «XV лет вооруженного комсомола», имеется живописное панно, изображающее красную кавалерию, а венчает всю конструкцию скульптурная группа из трех бойцов, стоящих по стойке смирно: красногвардейца, моряка и военлёт (рис. 1).

Вооруженные часовые, пусть и выполненные в примитивно упрощенной манере, не лишены точных деталей в униформе (к примеру, имеются подсумки на поясных ремнях), а помятость и грубоватость форм создает ощущение, что авторы желали представить красных героев без прикрас. Правда, общий силуэт всей группы невыразителен, а ее размеры плохо согласуются с громоздким основанием, поэтому есть в фигурах вооруженных часовых что-то несерьезное, почти что кукольное.

На другой конструкции приземистая фигура часового решается подчеркнуто стилизованно: граненые формы и ясный силуэт придают скульптуре монументальное звучание (рис. 2).

Похожая по стилистике фигура красноармейца была размещена на улице К. Маркса в Перми. Она находилась на декоративном куполе — верхней части



Рис. 1. XV лет вооруженного комсомола.
1932. Свердловск, Площадь Народной мести



Рис. 2. Красноармеец с винтовкой. 1932.
Свердловск, Площадь Народной мести

земного шара, что, по мысли авторов, демонстрировало величие РККА в планетарном масштабе (рис. 3).

В рамках агитационного искусства возможно было изобразить и врага, конечно, в аллегорическом, гротескном или карикатурном виде. На Площади Народной мести было представлено сооружение, изображающее смертельный оскал мирового капитала, с прокламацией под заголовком «Путь капитализма — путь упадка» (рис. 4).

Образ, привычный для плакатов и газетной графики, обрел объем и солидные размеры: зловещий череп на танковых гусеницах, из головного убора торчат оружейные стволы, сбоку свастика, а длинные пальцы-когти угрожающе растопырены.

Иногда подобные временные сооружения становились доминантами и определяли сущность окружавшего их пространства. Так, в строившемся Магнитогорске, еще лишенном каких-либо художественных объектов, первым и, по сути, главным монументальным образом становится огромная стилизованная фигура в кепке с повелительно-приветственным жестом (рис. 5).

Иностранцы увидели в ней образ Ленина, и хотя это не так (после смерти основоположника советского государства было принято постановление, запрещавшее изображать его всем желающим и тем более экспериментировать с его образом), в предельно упрощенной форме чувствуется властность и безоговорочность приказов. Возникший невольно образ вождя очищен от художественных и документальных подробностей, от жанровой эстетики и станковизма, которые присутствуют в большинстве официальных памятников. Скульптура удивительна, даже если рассматривать ее в рамках оформительских задач: ясные кубические формы и экспрессия, которая возникает за счет наклона корпуса и вскинутой вверх руки с огромной кистью. Именно эта рука, прямая, как стрела башенного крана, определяет главный акцент скульптурной формы, тогда как голова фигуры невыразительна. В подчеркнутой безликости и механической бездумности скульптурного объекта читается явная агрессивность. Это многозначный символ объявленной индустриализации: великие стройки социализма обретают размах военных стратегических операций, где людей и сил не щадят, где всем жертвуют ради победного результата.

Даже парковая скульптура эпохи имеет «военную выправку». Колхозница с дарами полей, шахтер с отбойным молотком, спортсмены с мячами и веслами, или пионеры с барабанами и горнами одинаково суровы и напряжены, отрешены от внешней суеты и демонстративно расставлены, как часовые, по своим постам. Их белые лица-маски неприятно одутловаты, они подчеркнута непластичны и, несмотря на заявленную, а порой вызывающую телесность, демонстрацию конкретного действия, — бесчувственны и бессильны.

Сам процесс многократного тиражирования «гипсовых людей» приводит к обесцениванию подобной продукции даже в глазах неискушенного зрителя, для которого порой безыскусная, но единичная фигура из льда или фанеры кажется привлекательнее. Правда, оказавшиеся в системе гипсовых отливок и оригинальные скульптуры (как «Колхозница» и «Шахтер» И. А. Камбарова,



Рис. 3. Скульптурная композиция.
Конец 1930-х гг. Пермь, ул. К. Маркса

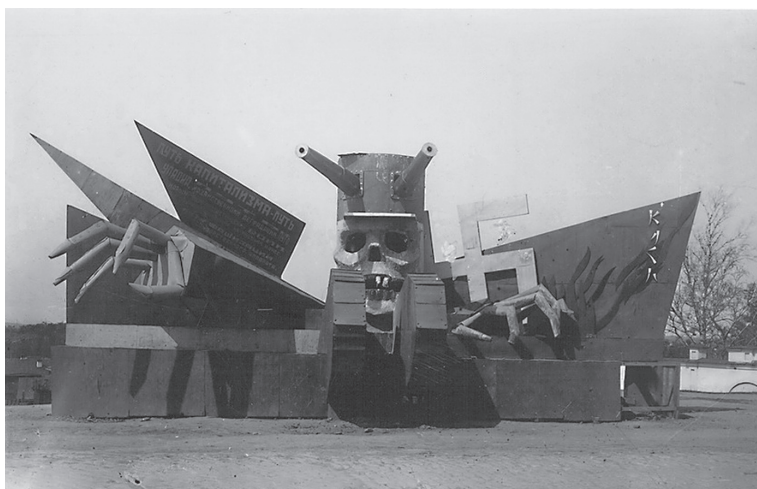


Рис. 4. Путь капитализма — путь упадка.
1932. Свердловск, Площадь Народной мести



Рис. 5. Скульптурная композиция. 1930.
Магнитогорск. Фото *Маргарет Бурк-Уайт*,
журнал «Life»

установленные на набережной городского пруда в Свердловске в 1938 г.) обрели «гипсовую эстетику». Но при этом подобная скульптура точно отражала особенности эпохи, что отмечали многие ее исследователи. «Та же наивная подчиненность высшему умыслу — в жизнерадостных манекенах, что маршируют аллеями бесконечных праздников...» [Морозов, с. 121].

М. Золотоносов полагает, что именно в парковой тиражируемой скульптуре⁵ происходит эстетизация войны: «Посредством скульптурной пропаганды, с помощью бесчисленных статуй метателей диска и копья, волейболистов и баскетболистов, бросавших мяч, индуцировалась установка на “Drang nach Westen”. Это была своеобразная “рекламная кампания”, точнее сказать, психологическая подготовка народа к завоеватель-

ной войне, к экспансии, к “броску в Европу”, выраженная на языке образов пространственного искусства... <...> При этом актуализировалась диалектика внутренней неподвижности, психологической застылости, выраженной скульптурами, и готовности к броску: советский человек послушен воле властелина, он ждет приказа направить всю свою энергию на достижение указанной ему цели» [Там же, с. 13–14].

Имеется и немало свидетельств, что население с неприязнью относилось к подобной скульптуре, ее игнорировали и часто ломали. Дело не только в проявлениях варварства, мертвенная белизна гипса и больничная стерильность

⁵ В книге «Глиптократос. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени» (1999) Золотоносов высказывает идею, что «тайный» смысл парковой скульптуры состоял в том, что при помощи обнаженных и полуобнаженных гипсовых фигур представители власти направляли сексуальную энергию трудящихся в «мирное русло»: «Третья функция тоталитарного Парка — сексуально-суггестивная: генерация аффектов и сексуальной энергии, которая затем должна расходоваться ради деторождения, а остатки полового возбуждения превращаться в энергию трудовую, социальную» [Золотоносов, с. 9]. Однако, если это действительно так, то исполнители «гениального плана» сделали все из рук вон плохо, так как имеется немало свидетельств, что гипсовая скульптура не только не вызывала у обывателя «эротического возбуждения», а напротив, полностью игнорировалась им, и в плане внимания низводилась до мусорных урн и других подобных парковых объектов.

слишком точно передавала истинную суть подобных образов, атмосферу страха и неясной угрозы. Скованные слоями гипса, пустотелые «болваны» могли обрести индивидуальную выразительность лишь со временем: сколы и трещины, торчащая из отбитых конечностей ржавая арматура, живописные подтеки и загрязнения придавали образцам массовой штамповки многозначность, в них уже «читалась» личная судьба бывших безгласных рядовых эпохи, а ныне заброшенных и жалких калек. Наиболее известный пример обретения гипсовой штамповкой образной выразительности и всемирной известности — скульптура «Детский хоровод» («Бармалей») (скульптор Р. Р. Иодко, 1930), установленная в Сталинграде и чудом уцелевшая в жесточайшей битве. Пляшущие вокруг крокодила (неприятно натуралистичного и внешне агрессивного) беспечные дети стали символом жизни в городе мертвых. Однако пришедшие на смену бездумно снесенному в 1950-х гг. фонтану современные копии (установлены в 2013 г.) лишены какого-либо смысла. Ведь все достоинства «оригинала» сводились, по сути, к одному: он выстоял, «выжил» и обрел признанный статус участника грандиозного сражения.

Говоря об однообразии, стандартности пластических решений и образов, стоит помнить, что на Урале в это время работают даровитые скульпторы, среди которых столичные критики выделяли И. А. Камбарова: «Художник не боится подчеркнуть свое индивидуальное отношение к форме. Он полон большого внутреннего темперамента. Его интересуют сложные психологические состояния человеческой натуры» [Сокольников, с. 18]. Но в заказных монументально-декоративных и парковых скульптурах мастер не смог передать «сложные психологические состояния» и выйти за рамки плакатной героизации.

Правда, И. А. Камбаров создает интересные скульптурные проекты с оригинальными приемами и подходами. Скульптор выполнил несколько вариантов памятника знаменитому летчику Анатолию Серову для города Серова (Надеждинска), в лучшем из них ему удалось показать стремительную динамику полета и романтический и бесстрашный характер героя — фигура летчика с раскинутыми в стороны и назад руками на изогнутом дугой постаменте, оформленном летящими соколами (рис. 6). Тем не менее, именно подобные



Рис. 6. И. А. Камбаров. Модель памятника летчику Анатолию Серову для города Серова. Конец 1930-х гг.

нестандартные проекты вызывали настороженность у чиновников всех мастей и не имели шансов быть реализованными.

Напротив, шаблонные ремесленные приемы и трафаретные образы, порой доведенные до фарса, принимались и широко использовались. Так, на здании уралмашевской школы-семилетки многочисленные рельефы с расставленными по ранжиру глобусами, книгами и знаменами. В едином строю, как солдаты, маршируют пионеры. И хотя скульптор М. О. Новаковский⁶, как гласит уралмашевская легенда, лепил фигуры школьников с собственного сына-ученика и конкретной девочки (краеоведам известны их имена и судьбы), образы подчеркнуто безлики. Механическое повторение фигур усиливает не только ощущение школьной муштры, но и передает атмосферу эпохи, в которой как дети, так и взрослые, невзирая на личные взгляды и желания, должны быть «скованными одной цепью» (ил. 4). Иллюстративный подход, представленный в системе орнамента, дает комический эффект, но именно курьезность подобной композиции оказывается наиболее интересной. Здесь и точная иллюстрация и ритмичность, столь часто встречающаяся в поэтических строках о сознательных школьниках-пионерах, настроенных жить по законам военного времени:

Лодырей нынче не много
Водится
В школах у нас.
Юная армия
В ногу
Шагает из класса в класс.
С. Маршак

Шли десять мальчиков гуськом
По утренней росе,
И каждый был учеником
И ворошиловским стрелком,
И жили рядом все.
С. Михалков (1937)

Пусть метель
И пурга
Мы не пустим
Врага!
На границах у нас
Все отличники.
Д. Хармс (1938)

Вспомнив слова И. Д. Шадра, можно отметить, что в представленной скульптуре (не талантливой и даже не особенно профессиональной) все же есть психологизм. Психологизм не как компонент образности, а как структурное

⁶ Михаил Осипович Новаковский — скульптор, в 1930–1950-х гг. работал в Свердловске.



Ил. 1. И. А. Камбаров. Скульптурная группа
на фасаде Окружного дома офицеров. 1938. Свердловск



Ил. 2. И. А. Камбаров. Скульптурная группа
на фронте здания НКВД. 1938. Свердловск



Ил. 3. А. М. Дукельский. Рельеф. Штаб Уральского военного округа.
1938. Свердловск



Ил. 4. М. О. Новаковский. Рельеф на здании школы-семилетки.
Середина 1930-х гг. Уралмаш, Свердловск

качество вещи, возникающее в определенных условиях, независимо от воли творца. Поэтому столь негативные для профессионального искусства качества как временность, провинциальная вторичность, эскизность и противоречивость геральдических элементов порой могут придать конкретной работе особый психологизм. Он рождается не благодаря выразительности или глубине образов и не из-за оригинального авторского почерка (о чем так мечтал Иван Шадра), а за счет ощущения личной авторской психологии, авторского настроения. Именно это настроение (состояние) художника оказывается по прошествии десятилетий наиболее ценным и раскрывает, вопреки наслоениям фальши, правду времени.

По мысли И. Д. Шадра, психологизм — высшая ступень в решении творческой задачи, сверхзадача. Скульптор должен творить по заказу государства, думая об интересах общества, но должен работать от души с максимальной искренностью. В этом он солидарен с В. И. Мухиной, которая полагала, что «стиль родится тогда, когда художник не только умом познает идеалы своего времени, но тогда, когда он иначе не может уже чувствовать, когда идеология его века, его народа становится его личной идеологией» [Мухина, с. 18].

В соцреалистических произведениях 1930–1950-х гг. было немало произведений с ясной продуманной программой, с популярными образами. В них содержались монументальность и высокое мастерство, но не было психологизма. В соцреализме как в явлении, возникшем искусственно, под контролем власти имущих, с обязательными параметрами и прописанными механизмами, психологизм невозможен. Но, как точно отметил искусствовед А. И. Морозов, «в этом мире “сказки”, пытавшейся “сделаться былью” с такой беспримерной настойчивостью, насущной оказывается потребность осознать и каким-либо образом закрепить подлинность пережитого» [Морозов, с. 218].

Крупные мастера эпохи добивались психологизма, выходя за установленные соцреалистические рамки, тем самым невольно подчеркивая их отрицательную роль в развитии искусства. А художники-самоучки, не имевшие надлежащего профессионального уровня и искренне желавшие следовать нормам социалистического реализма, для которых официальная идеология стала «личной идеологией», без всякого злого умысла или лукавства, невольно демонстрировали в своих творениях своеобразный психологизм, который сегодня очевиден потомкам. Эти скульпторы, сознательно отказавшиеся от любой творческой индивидуальности, оказались не только слишком послушными и исполнительными, но и слишком чуткими. Словно они болезненно остро ощущали не только внешний неусыпный контроль конкретных чиновников и чекистов, но и собственного «внутреннего часового», недремлющего и беспощадного.

Алексеев Е. П., Черепов В. А., Ярков С. П. Памятники монументального искусства Свердловской области. Екатеринбург, 2008. [Alekseev E. P., Cherepov V. A., Jarkov S. P. Pamjatniki monumental'nogo iskusstva Sverdlovskoj oblasti. Ekaterinburg, 2008.]

Воронова О. П. И. Д. Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М., 1978. [Voronova O. P. I. D. Shadr. Literaturnoe nasledie. Perepiska. Vospominaniya o skul'ptore. M., 1978.]

Горький М. О формализме // Правда. 1936. 9 апреля (№ 99). [Gor'kij M. O formalizme // Pravda. 1936. 9 aprelja (№ 99).]

Золотоносов М. Глиптократос. Исследование немого дискурса : аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени. СПб., 1999. [Zolotonosov M. Gliptokratos. Issledovanie nemogo diskursa : annotirovannyj katalog sadovo-parkovogo iskusstva stalinskogo vremeni. SPb., 1999.]

Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995. [Morozov A. I. Konec utopii. Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h godov. M., 1995.]

Мухина В. И. Литературно-критическое наследие. М., 1960. Т. 1. [Muhina V. I. Literaturno-kriticheskoe nasledie. M., 1960. T. 1.]

Паперный В. З. Культура Два. М., 1996. [Papernyj V. Z. Kul'tura Dva. M., 1996.]

Сазонов Н. С. Записки уральского художника. Л., 1966. [Sazonov N. S. Zapiski ural'skogo hudozhnika. L., 1966.]

Сокольников М. П. Художники Урала // Творчество. 1939. № 12. С. 16–20. [Sokol'nikov M. P. Hudozhniki Urala // Tvorchestvo. 1939. № 12. S. 16–20.]

Художественная жизнь Советской России. 1917–1932 : сб. материалов и документов. М., 2010. [Hudozhestvennaja zhizn' Sovetskoj Rossii. 1917–1932 : sb. materialov i dokumentov. M., 2010.]

Статья поступила в редакцию 24.09.2015 г.